نحو قراءة منهجية للنص الروائي

مع مدخل حول قراءة الصورة البصرية

رواية غدا يوم جديد لـ"عبد الحميد بن هدوقة" نموذجا

أ. محمد بن يوب

مقدمة:

يعتبر المنهج أحد أهم الانشغالات الأساسية التي كرست لها الدراسات النقدية الحديثة كل جهودها خلال العقود الأخيرة، و هذا دليل على الأهمية الخاصة التي تحظى بها المنهجية في الدراسات الأدبية، لذلك فإن تطوير منهجية تحليل النصوص الروائية على تنوعها و اختلافها، عمل يسهم بكل تأكيد في نقل ذلك الانشغال من الإطار النظري الأكاديمي العام إلى إطار الممارسة التعليمية، و هذا بغرض التأكيد على أن طريقة معالجة النصوص الروائية يجب أن تقدم نفسها كموضوع معرفة قابلة للمساءلة و التفكيك.

ضمن هذا الإطار، تندرج هذه المداخلة التي تهتم بمسألة التعامل مع النص الروائي، وكيفية تحليله، و لاستثمار هذا التنوع المنهجي، ستقدم هذه الطريقة الإجرائية من طرق تحليل النص الروائي، و تتمثل في **شبكة القراءة** التي تتميز بكونها تحتوي على أدوات وآليات منهجية لتحليل النص الروائي في كليته، و من زوايا مختلفة و متنوعة.

كما تتسم هذه الطريقة الإجرائية – شبكة القراءة – بأنها تتميز بنوع من المرونة في التعامل مع النص، إذ للقارئ حرية اختيار أهم العناصر و الأدوات التحليلية التي يراها تتناسب وطبيعة النص الروائي الذي تتناوله.

و لتطبيق هذه الطريقة المنهجية، و من أجل الوقوف على مدى فعالية هذه الطريقة الإجرائية– شبكة القراءة – في تحليل النص الروائي، فقد تم الاختيار على رواية " **غداً يوم جديد** " للأديب **عبد الحميد بن هدوقة،** و هو اختيار نابع من إعجابي بالطريقة التي كتبت بها، إذ يعتبر هذا النص علامة متميزة في كتابات ابن هدوقة، كما أن الكاتب في هذا النص، قد أظهر قدرة فنية و جمالية في التصرف مع العناصر الروائية، خاصة ما يتعلق بعناصر المحيط النصي (le para texte)، لذلك سنكتفي في هذه المداخلة بتقديم بعض المفاهيم حول شبكة القراءة، ثم بعض المفاهيم حول قراءة المحيط النصي (le para texte)، كمفهوم الصورة البصرية، وآلية قراءة الخطاب البصري.

1) ما هي شبكة القراءة؟:

قبل ذلك نعني بالقراءة المنهجية للنصوص، تلك القراءة الشاملة الواعية بخطواتها، وباختياراتها المنهجية، فهي تنظر إلى النص باعتباره نسيجا علائقيا لمكونات داخلية وخارجية متفاعلة، الأمر الذي يتيح لها إمكانية التجلي في تمظهرات و صيغ متنوعة تبعا لنظام النص، أو لنظام الخطاب الذي تتخذ منه موضوعا لاشتغالها، إذ أنها تضمن لكل نوع من أنواع الخطابات أو النصوص الأدوات الملائمة في التحليل بعيدا عن اقتراح وصفة جاهزة واحدة للمقاربة، قد تخون تلك الخصوصيات البنائية و النوعية لتلك النصوص[1].

إن طرق القراءة التي يأخذ القارئ في امتلاكها تدريجيا، تنشأ على نوعين من الأدوات:

- عمليات ذهنية قاعدية و مفاهيم إجرائية قابلة للتوظيف في أي فعل قرائي، بغض النظر عن نوعية المتن المعالج (نص، صور ثابتة، أو متحركة).
- مبادئ أكثر تقنية، مستمدة من مجالات و مصادر متعددة، مثل أنواع النصوص والحقول المعجمية، وضع السارد، المقولات النحوية، الزمان و المكان و لكي تمكن من انتقاء المؤشرات النصية الخاصة، مما يطبع الفعل القرائي بطابع المرونة والانسجام مع شكل الأثر المدروس.

إن القراءة المنهجية للنصوص كما يتضح، ليست اختيارا لمنهج نقدي بعينه في مقاربة الأعمال الأدبية، مثلما أنها ليست طريقة ديداكتية متعالية عن ظروف و خصوصيات النص، و إنما هي بكل بساطة قراءة تتموقع في حقل القراءة الشاسع، بما هو حقل يضمن للقارئ فرصة اكتشاف تعددية المقاربات الممكنة و إمكانية الاستفادة من أدوات تحليلية مختلفة.

لعل أهم ما تطمح طريقة القراءة المنهجية للنصوص على مد القارئ بالأدوات التحليلية التي تضمن له ممارسة استقلالية في الفهم، و هو أمام نص ما بعيد عن أية وصاية.

2) مفهوم شبكة القراءة:

الشبكة إذن، هي جملة الإجراءات و الخطوات المنهجية الملائمة لتحليل النص الأدبي عامة و الروائي خاصة، و المقصود أيضا بالشبكة من خلال منهجية القراءة، هي تلك المفاصل المقطعية الكبرى المشكلة لهيكل القراءة، و تتمثل هذه المقاطع أساسا في القراءة الاستكشافية، أي دراسة كل ما يتعلق بالمحيط النصي (le para texte)[2]، ثم القراءة الداخلية و كل ما يتعلق بالبنية الداخلية للنص، و مختلف العناصر المشكلة لهذا البناء، إذ تحاول هذه القراءة تفسير العمل الأدبي من داخل العمل ذاته، أو من داخل الأعمال التي تشبهه و التي يدخل في نسق معها، و يدخل في هذا الاتجاه المنهج البنيوي.

وأخيرا القراءة الخارجية، بمعنى كل ما يتعلق بالعناصر الخارج–نصية، أو مختلف الظروف المشكلة لهذا المحيط الذي ينبع منه النص الروائي[3].

وهذه القراءة تحاول أن تفسر العمل الأدبي، ليس من داخل العمل ذاته، و ليس من داخل الأعمال التي تشبهه، و لكن انطلاقا من الحركية التاريخية للواقع الاجتماعي الثقافي الذي وجد فيه، و تندرج في هذا الاتجاه كل المنهجيات التاريخية و الاجتماعية.

وعندما نحاول نحن كقراء استعمال هذه الطريقة الإجرائية (شبكة القراءة)، في التعامل مع النصوص الروائية، سنجد أنفسنا أمام خيارين، فإما أن نطبق هذه الشبكة بكاملها، أي بكل عناصرها و مقاطعها، لأن إغراءات هذه الشبكة كثيرة، ومتنوعة ومتفرعة، وإما نطبقها جزئيا، أي بعناصر محددة دون العناصر الأخرى، وفي هذه الحالة يرد التساؤل التالي: كيف يتم تحديد اختيار هذه العناصر التطبيقية؟ وللإجابة على هذا الإشكال، نقول: إن شبكة القراءة من حيث المقطع الأول والثاني، أي من حيث القراءة الإستكشافية والقراءة الداخلية، يكمن أن نجد مجالاتها التطبيقية في كل النصوص، لأن الموضوع هنا يتعلق بالبنية الخارجية(شكل الغلاف، دلالة العنوان، دلالة الألوان، كلمة الغلاف،...)، والبنية الداخلية(الجنس، والنوع الأدبي، شكل السرد،مسار الأحداث، الشخصيات،..)، وهو أمر توحي به كل النصوص الأدبية بصفة عامة، والروائية خاصة؛ أما بالنسبة للقراءة الخارجية(التناصية و السوسيوتاريخية، و البيوغرافية، و النفسية) فالأمر يختلف جزئيا، إذ لا يمكن أن تكون بالضرورة كل هذه العناصر مجالا فنيا للتطبيق، فقد نجد مثلا هيمنة للعنصر البيوغرافي (السيرة الذاتية) دون حضور العناصر الأخرى بالشكل المكثف، هذه الوضعية تدفعنا حتما إلى توجيه القراءة الخارجية نحو السيرة الذاتية و علاقتها بالكتابة الروائية خصوصا، خاصة إذا كنا نعرف مسبقا، بعضا أو كثيرا من التفاصيل الحياتية الخاصة بالكاتب، و نكون قد لمسناها أثناء القراءة الروائية.

على هذا الأساس يجب أن نتعامل مع شبكة القراءة باعتبارها مجموعة آليات ووسائل تطبيقية تمكننا من تحليل و فهم النصوص الروائية، لذلك يجب أن نأخذها بشيء من المرونة، فهي عبارة عن علامات موجهة للقراءة، و ليست نظاما مطلقا، و بذلك فللقارئ حرية اختيار العناصر التطبيقية لهذه الشبكة، و يعتمد التحليل هنا على القراءة المنهجية التي يجب أن يلتزم بها القارئ أثناء تعامله مع النص الروائي.

3) مفاهيم حول دراسة المحيط النصي (le para texte):

هناك سبل إجرائية يعتمدها القارئ لتفكيك بنية النص من أجل فهم بنائه الداخلي وآليات اشتغاله، و من بين الإجراءات و الأدوات ما يسمى بالمحيط النصي أو معمارية النص، ونقصد به العلاقة التي تنهض بين النص و محيطه و مجموع المعطيات التي تسيج النص و تحميه و تكمل بناءه[4]، و هي: العنوان، الصورة بما تحمله من دلالات و إيحاءات مختلفة، والكلمة الأخيرة التي تأتي على ظهر الغلاف

تقترن دراسة المحيط النصي بتلك اللحظة التي يقترب فيها القارئ من النص، وهذا قصد التعرف السريع على مكوناته و محتوياته، و ما دام الغرض من هذه القراءة هي التعرف على ما هو أساسي دون تقيد بالتفاصيل، فإن القارئ يسعى إلى مسح شامل للفضاء الخارجي للنص برؤية شاملة معتمدا استراتيجية الملاحظة الانتقائية و

التحليل المركز لمختلف المكونات والعناصر المتعلقة بالمحيط النصي، و لا شك أن القيام بهذه العملية يقتضي توفر القارئ على جملة أدوات و وسائل و مناهج محددة، إذ تؤهله إلى الإدراك السريع لما سيحتاجه في قراءته من معطيات داخلية أو خارجية تنهض عملية بناء المعنى خلال القراءة الاستكشافية على فعل التقاط المؤشرات النصية من جهة، و على فعل الاستباق من جهة ثانية، إذ تعمل المؤشرات على ضبط حدس القارئ، و توجيه منحاها التوقعي ضمانا للفهم السياقي المرتجي.

و كما لا يخفى فإن صناعة الفرضيات القرائية، ليست في نهاية التحليل غير حاصل عملية ضرب المؤشرات الملاحظة في السياق النصي الظاهر[5].

و تتمثل القراءة الاستكشافية أساسا في ملاحظة الصورة الخارجية للنص، وهي عملية أولية تنطلق من تفكير مسبق و تفضي إلى اقتراح القارئ لتوقعاته حول قراءة النص في صيغة فرضيات، و تشمل هذه العملية ملاحظة الفضاء الخارجي للنص بكل ما يحمله من عناصر و مكونات، بداية من العنوان و تفكيك عبارته، ثم دلالة الألوان، و دلالة الأشكال التي يمكن أن يتضمنها الغلاف، و كذا طبيعة الكلمة الأخيرة من الغلاف، و كلها عناصر تشكل المحيط النصي.

إن عملية القراءة تغدو أيسر كلما تمكنت الحوافز و المثيرات من القارئ، إذ سرعان ما يتجه في مجالات لبناء المعنى انطلاقا من المؤشرات الخارجية التي يتمكن من جردها والتقاطها خلال الملاحظة اعتمادا على قدراته الذاتية.

إن القراءة نشاط إنتاجي يقوم أساسا على فعل بناء المعنى، لذلك تجمع أدبيات القراءة على الدور الهام الذي يضطلع به القارئ في هذا النشاط، مادام الأمر لا يقتضي استخلاص معنى موجود مسبقا، و إنما المراد هو منح القارئ معنى حياً لهذا النص اعتمادا على جرد المؤشرات النصية و على وضع فرضيات حول دلالة ممكنة من دلالته، ثم القيام بالتحقيق من هذه الفرضيات في النص.

إن فعل القراءة خلال هذه اللحظة الاستكشافية يتحدد بصياغة فرضية دلالية يتم إعادة ضبطها باستمرار خلال مسار القراءة، على اعتبار أن الاختراق الكلي للمعنى لا يتحقق إلا حين تصبح فرضية البحث متطابقة تماما مع مقصدية الكاتب بعد سلسلة من التعديلات التي تفرضها المعطيات الملتقطة من النص، هذا التطابق يكون كليا في حالة النصوص العلمية والتقنية، لكنه جزئي بدرجات مختلفة في سائر الحالات، خاصة النص الأدبي.

على هذا الأساس فإن مسلك القراءة الاستكشافية، يمكن أن يعتبر بمثابة مسار تعاقبي ينهض على ثلاثة أفعال: – فعل الاستباق(وضع فرضية حول النص الذي سيتم بناؤه)، – فعل المراقبة(تمحيص الفرضية) – فعل التخزين أو التسجيل(حفظ المعلومة المتوصل إليها لتصبح أرضية لفرضية جديدة).

هكذا تتأسس لحظة القراءة الاستكشافية بمجموعة من الفرضيات وهي ترتبط بتلك التوقعات التي تنبثق عادة من الملامسة الأولية للنص، و بذلك فهي ترتبط بما هو جزئي و دلالي، نظرا لأنها وليدة عملية الملاحظة

الممهدة للفهم ليس إلاّ، الشيء الذي يجعل منها مجرد فرضيات مرحلية لا تستدعي غير قليل من الرصد أو المسح الشامل لهوامش النص.

و لا بد من الإشارة إلى أن الوظيفة التعليمية التي تنهض بها الفرضيات الصغرى في إطار القراءة الاستكشافية هي وظيفة تحفيزية، ترمي إلى توريط القارئ في أنشطة الإقراء بطريقة غير مباشرة، أي بوضعه وجها لوجه أمام تحديات النص، و تدعوه إلى المزيد من التأمل و القراءة.

و تتعلق القراءة الاستكشافية أساسا بالمحيط النصي، أو هوامش النص، وهو ذلك المحيط الخارجي للنص، الذي يتشكل من تلك العناصر والمعطيات التي تسيّج النص وتسميه، وتميزه عن غيره و تعلن موقعه في جنسه، و تملي نوعية القراءة المناسبة له، وتحفز القارئ على اقتنائه، و هذه العناصر تتمثل أساسا في: عنوان النص، اسم المؤلف، والناشر، الدليل الإيقوني، و الدليل اللوني، المقتبسة، أي مقطع من الرواية أو تعليق نقدي عليها، يوضعان في الصفحة الأخيرة من الغلاف.

و تتوفر هذه العناصر و المعطيات التي تشكل في مجملها المحيط النصي على طبيعة حركية، فهي تقول خطابا عن النص، و ترسل حديثا عنه، فهي شديدة الارتباط بالنص الروائي الذي تقف في بوابته و مداخله، و تبدو العتبات موضوعا جديرا بالاحتفال و الأهمية، و مادة خصبة للنقد عموما، و هذا لكونها ترتبط بأهميتها المحددة و بمواقعها الاستراتيجية و بوظائفها و أدوارها، و كذلك بعلاقتها النوعية بالعالم و النص الذي يتموقع على مشارفه[6].

4) آلية قراءة الصورة البصرية:

إن تناول موضوع قراءة الصورة البصرية، هو مساهمة في تكوين تلك الثقافة البصرية، التي يجب أن يتصف بها المثقف بصريا، و هو ذلك الذي يتمكن من قراءة و تصوير الفعل البصري بكل ما يحمله من موضوعات ورموز و دلائل (الشكل– الإطار – اللون)، فما هي العدة المنهاجية والثقافية التي ينبغي حيازتها للقيام بقراءة الصورة الثابتة(L'image fixe)[7].

ومن نماذج هذه الصورة، غلاف الكتاب، باعتباره يحمل كل عناصر الصورة الثابتة، إن هذا يتطلب عملية رصد و متابعة لمختلف المقاربات والمنهجيات والأفكار التي تهم حقل الصورة، و من ثمة بلورة إطار عام أو برنامج إجمالي يصلح كمنهجية لقراءة الصورة الثابتة.

تتمثل وظيفة التواصل في نقل الصور، أي نقل صور قسم من العالم إلى قسم آخر منه، كما أصبحت الصورة تحتل مركز الصدارة في الخطاب الإقناعي.

إن بلاغة التحريض و الإقناع من بلاغة الصور المنشئة و المؤطرة للخطاب، هذه الحقيقة لا مشاحنة فيها في المشهد البصري لعالم اليوم، و الصورة بهذا الفهم هي صنعة ليس بوسع أياً كان استعمالها بالسهولة المتصورة حتى و إن رغب في ذلك[8].

انطلاقا من هذا المفهوم، فإذا كانت الصورة هي مجموع سنن، فإن قراءة هذه الصورة الثابتة مهما كان نوعها، بما في ذلك غلاف أي كتاب بكل ما يحمله من رموز و أشكال و ألوان، يعني تفكيك هذه السنن، أي تحليل المرسلة البصرية.

و تقوم عملية إنتاج و خلق الصورة على المرسل (الباث)، كما ترتبط عملية إدراك وإعادة إنتاج الصورة على المرسل إليه (المتلقي)، و يعتبر هذا الأخير – المتلقي – قطبا أساسيا في الممارسة التواصلية.

إن عملية التلقي إلى جانب كونها تتمم هذه الممارسة، فهي إمكانية أخرى لإعادة خلق المرسلة البصرية، و ليس بالضرورة تكرارها، و هنا يمكن الحديث عن جمالية القراءة أو لذة القراءة[9].

و فعل القراءة هنا يشترط نطاقا أساسيا بيداغوجيا للأيقون[10]، وقدرا من المهارة والإتقان، إذ في غياب هذا الشرط، يصعب القول بوجود قراءة مؤسسة، فقد نجيد عملية مطالعة كتاب، و حتى قراءته، و لكن بالمقابل قد لا نجيد عملية قراءة صورة بصرية، إذا لم تكن هناك منهجية عملية لمقاربة الصورة.

إن البحث عن المعنى في الصورة يعد مسلسلا بكامله، و ليس ترجمة لفظية للأيقون، وما دام هذا الأخير هو نتاج ثقافة، فالمفروض بالتبعية أن تكون القراءة مالكة إلى حد ما للعناصر المشكلة لهذه الثقافة، على أن استثمار هذا العنصر في استخراج المعنى لا يستقيم إلا بالاستعانة بعلوم تكون السند المرجعي لما يدعوه " كوكولا و بيروتيت" بالسيمولوجية التطبيقية، كالألسنية و الأسلوبية، و سيكولوجية الأشكال، هكذا تصير القراءة بؤرة لتفاعل مختلف العلوم وصراع مختلف التأويلات[11].

يتضمن كتاب " علم دلالة الصورة" لبروتيت و كوكولا[12]، محاولة أخرى لعرض خاصيات الدليل البصري، فهو كما الدليل الألسني يتكون من الدال(الموضوع الذي نبصره)و المدلول (المفهوم)، و يفرعان البصرية إلى مقولات كبرى، اعتمادا على مقياس المشابهة بين المرجع و الدال و هي: 1.الأدلة البصرية غير الأيقونية أو الإشكال (les fonctions)– 2.الأدلة البصرية الأيقونية أو المحفزات (les motifs).

1. الأدلة البصرية غير الأيقونية أو الإشكال (les fonctions):على غرار الأدلة الألسنية، فهي اعتباطية، أي الدال لا يشابه المرجع، و لا يشكل رجعا أيقونيا، و تتكون هذه الأدلة من النقط و الخطوط الهندسية و التجريدية و اللوحات اللونية.
2. الأدلة البصرية الأيقونية أو المحفزات (les motifs):عندما يتم ربط رابطة المشابهة بين الدال و المرجع، مثال ذلك: تعد الصورة الفوتوغرافية لأسدٍ محفزا (موتيف)، إذ يشبه الدال البصري الحيوان أو الأسد، إن حاجة الفنان إلى توصيل خطابه على أحسن وجه، يملي عليه الاشتغال على ذلك القسم المنحرف في اللغة، أي ذلك النوع من الكلمات غير المكتملة التي هي أقرب إلى الغمز و التلميح، لكن يجب أخذ الحذر، فالصورة قد تنتقم لنفسها أحيانا بالإحالة على معنى، لم يكن يتوقعه الرسام.

أما الطرق التي تسلكها الصورة لكسب مودة المتلقي، أو فرض مسلك ما عليه، فيمكن تلخيصها في الطرق التالية:

- ✓أولى هذه الطرق تتعلق بالكيفية التي تتقدم فيها المرسلة إلى المتلقي، و في هذا الإطار فالمرسلة لا تعرض ذاتها باعتبارها واسطة بين فئة مقررة و بين المتلقي، و إنما تحاول إيهام هذا الأخير بأن المسافة التي تفصلهما غير موجودة، بدليل وجود المرسلة ماديا أمامه، و بأنه على خلاف ما قد يعتقد المتلقي فإن كل شيء يجري في آنية عملية التواصل الشفاف(أنا/أنت) وجها لوجه بدون شاشة أو عائق.
- ✓ ثاني الطرق، ترتبط بمتخيل المتلقي، فعلى الرغم من تحوطاته حيال تأثيرات الصورة الإشهارية مثلا، فإن متخيله يظل قابلا للاستجابة لاستدعاءات تتجه نحو رغباته[13].

فالصورة تحاول إقناعنا بأن ملكيتها تعود إلى الجميع، إلينا نحن و إليك أنت، فليس هناك من واسطة بينها و بينك.

و في إطار حديثنا عن آلية قراءة الصورة البصرية، لابد من التطرق إلى مفهوم النظر الذي يعد من المفاهيم الأكثر إلفاتا للانتباه حين التعرض للحقل البصري عموما ولقراءة الصورة على وجه الخصوص، قلنا النظر و ليس البصر، ذلك أنه عادة ما يجري التمييز بين المفهومين، فإذا أخذنا بالفصل الذي يقيمه بعض الباحثين في هذا المجال، سنجد أن لفظة النظر تقابل اللقطة الفرنسية le regard، بينما تقابل لفظة البصر la vue.

لتوضيح هذل التمييز، يقول ديكاميس: " الرؤية هي إمكانية البصر و فعل البصر، إن اللغة الفرنسية تفرق جيدا بين voir، الذي هو منفعل passif، و يحدث بشكل آلي و بينregarder الذي هو فعالactif ، و يتضمن قصدا محددا و إرادة في إدراك الفعل الذي يتصل بمجال رؤيته"

انطلاقا من هذا التعريف، فإن فعل البصر لا يشترط الفعل في حين يستتبع النظر من جهته فعل التفكير، إلا أن الرصد لمفهوم النظر و لكيفيات اشتغاله داخل الصورة، يتبين لنا أن ثمة اختلافا في مقاربة مفهوم النظر من ثقافة إلى أخرى، و من حضارة إلى أخرى، فالحضارة التي تقرأ من اليمين إلى اليسار ليست هي الحضارة التي تقرأ من اليسار إلى اليمين، أو من الفوق إلى الأسفل، إذ ينجم عن هذا الاختلاف في القراءة، اختلافا مواز في فهم حركة العين، و أيضا في مفاهيم اليمين و اليسار و الأعلى و الأسفل، و غيرها من المفاهيم المتعلقة بحقل النظر، وتقتضي الإحاطة بهذه المفاهيم مقاربات متعددة، تخص كل من السيميائي و الأنثربولوجي والعالم النفساني.

بعد هذه المقاربة في مجال قراءة الصورة البصرية، لا يسعنا إلا أن نأكّد بأننا قد تخطينا الكثير من المفاهيم المتعلقة بحقل الصورة البصرية، كمفهوم الإطار، مفهوم المنظور، اشتغال الفضاء و الزمن داخل الصورة البصرية، إلى غيرها من المفاهيم العامة المؤطرة لحقل المرسلة البصرية، و هي مفاهيم لا يتسع المجال لذكرها، و نتركها لأبحاث و دراسات أدبية، نرجو أن تعنى بهذا الحقل الهام من حقل القراءة، و هي قراءة الصورة البصرية.

5) قراءة بصرية في صورة الغلاف:

يعتبر الغلاف الخارجي لأي عمل إبداعي مكتوب، أول واجهة مفتوحة أمام القارئ، تهيئه لتلقي العمل الأدبي، فغلاف الكتاب إذاً هو واجهة إشهارية و تقنية، و بالتالي فعملية تصميم الغلاف لابد أن تخضع لنوع من

الدقة و العلمية، تراعى فيها جملة من الشروط والمواصفات بتعلق أساسا بالمتلقي و بالمحيط الذي يصدر فيه هذا العمل الأدبي، و هذا ما يتم فعلا على مستوى دور النشر و المطابع، حيث تسند هذه العملية إلى أخصائيين في تقنية الإخراج المطبعي.

و العمل الروائي الذي بين أيدينا " غدا يوم جديد" لاشك و أنه قد خضع لمثل هذه العملية، و لنتبين ذلك، سنحاول أن نقوم بقراءة بصرية لأهم مكونات هذا الفضاء الخارجي، ثم إعطاء أهم الافتراضات أو المقاربات ادلالات بينه و بين ما يحمله النص من مضامين.

إن أول ما نلاحظه و نحن نقوم بقراءة بصرية لواجهة الغلاف، هو هيمنة و استحواذ اللون الأحمر على أكبر جزء من هذه الواجهة مقارنة بالألوان الأخرى، بالإضافة إلى بروز إطار عريض و بلون أبيض يحتل الواجهة العليا للغلاف و مكتوب بداخله و بلون أسود، اسم الكاتب: **عبد الحميد بن هدوقة**"[14]، بخط عريض من نمط (tradional arabic)، ثم تحته و بنفس الشكل و لكن بخط أفخم و أبرز و من النمط(الكوفي الرسم)، نجد إطارا مركزيا يحمل عنوان العمل الروائي " **غدا يوم جديد**" و تحته و بخط رقيق من نمط (عربي شفاف arabic transparent) نجد كلمة "رواية" و هي إشارة إلى نوع هذا العمل الأدبي

هذا عن القسم الظلوي للغلاف، والذي يحمل ثلاثة معلومات رئيسية، أما القسم السفلي فنلاحظ أنه يحتوي على شكلين هندسيين و همل عغبارة عن خطين عريضين يمتدان من أسفل الغلاف إلى الجزء العلوي منه و هما بلونينمختلفين: أصفر وأبيض، كما نلاحظ وجود نقاط أو بقع صفراء و بيضاء على امتداد الجزء السفلي من الغلاف، وإلى الأسفل نلاحظ وجود اسم دار النشر وهي " منشورات الأندلس الجزائر" وإلى جانبها العلامة المميزة لدار النشر و كل هذا باللون الأسود.أما ونحن نقوم بقراءة تأويلية لمحتوى الغلاف، يجب أن نأخذ بعين الإعتبار بأن كل عنصر من العناصر المشكلة لهذا الفضاء الخارجي، بما في ذلك الألوان، فهي تحمل دلالة معينة، لها مرجعيتها داخل هذا العمل الأدبي، وهي قد تبدو للقارئ العادي أمور بسيطة وشكلية لا معنى لها.

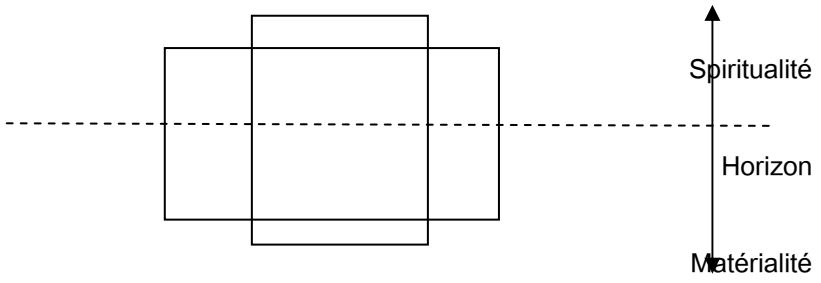
و أول ما يواجه القارئ و هو يتناول الغلاف، هو ذلك الإطار الذي كتب علي اسم المؤلف و بخط عريض، و على امتداد المساحة المركزية من الغلاف و تحته مباشرة، وداخل إطار أكبر و بخط أضخم كتب العنوان، و في الحقيقة فإن الإطار الأول و الثاني يشكلان مساحة واحدة، كونهما كتبا بلون أسود و على خلفية بيضاء، و الهدف من ذلك بالدرجة الأولى هو الإشهار بالمؤلف أولا، ثم العمل الروائي، كما أن تقديم اسم المؤلف على العنوان، كما في باقي النصوص الروائية لعبد الحميد بن هدوقة، ارتبط بتقليد تاريخي لدى المؤلفين، و هو الرفع من لواء الملكية الخاصة للمؤلف، و للتعبير عن وجوده من خلال هذه الواجهة الإشهارية.

أما الأشكال الهندسية التي تحتل الجزء السفلي من الغلاف فهي تمثل امتدادات تجريدية، قد تحيلنا إلى مفاهيم تجريدية، أيضا منها أن وسط هذا الفحيط هناف شيئا ما مرتقبا وصاعدا، كصعود هذه الأشكال التجريدية

من أسفل الغلاف، أي هناك إمكانية التحول والإنتقال والتغيير من وضع إلى آخر، و من حالة إلى أخرى و من واقع قد يكون صعبا و مزريا إلى واقع آخر مضيئا و مشرقا.

ولعل طبيعة الألوان التي تحملها هذه الأشكال التجريدية قد تدعم هذه المحاولة التأويلية، و إذا حاولنا الربط بين طبيعة هذه الأشكال التجريدية و دلالاتها و بين العنوان، نلاحظ أن هناك مقاربة بينهما، إذ يحيلان إلى نفس الدلالة المرجعية، و هي ذلك الأفق المنتظر أو ذلك الغد الجديد الذي يراهن عابه هذا الفضاء النصي الخارجي، أما في أسفل الغلاف فنجد أن الإشهار بدار النشر من خلال الاسم و العلامة الإشهارية، و هو أمر مشروع و مشروط، حيث يسعى الناشر من خلال هذا العمل الروائي إلى التقديم الجيد للكتاب، وا لإخراج الفني للغلاف خاصة بكونه إشهار للمؤلف و لدار النشر على الخصوص.

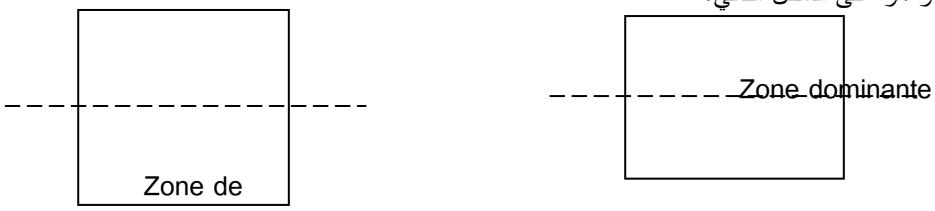
و فيما يتعلق بتقسيم إطار الصورة البصرية الثابتة – الغلاف – إلى أجزاء و مناطق، فهذا يختلف من ناقد لآخر و من ثقافة لأخرى، و من أهم هذه التصنيفات مثلا، نجد هذا التصنيف للصورة البصرية الثابثة و هي كالتالي:[15]



حسب تصنيفات بعض النقاد الغربيين يمكن تقسيم الصورة الثابتة إلى قسمين:

قسم علوي(Spiritualité): يتصف هذا القسم بطابع العلو والتسامي، فكل العناصر والمعلومات المتواجدة في هذا القسم العلوي من الغلاف، فهي تتصف بهذا الوصف، وهي أساسا: اسم الكتاب، و عنوان الرواية" غدا يوم جديد"، و هما يمثلان الملكية الخاصة للمؤلف، و يمثلان الجانب الروحي و المتسامي لهذا الفضاء الخارجي، أما القسم الآخر و هو:

قسم سفلي(Matérialité): يتصف هذا القسم بطابع البساطة و المادية، كما يوجد تصنيف آخر للصورة الثابتة و هو على الشكل التالي:[16]



renseignement

يقوم هذا التصنيف على تقسيم صورة الغلاف إلى قسمين:

القسم العلوي الذي يمثل المنطقة المهيمنة zone dominante، و تتمثل هذه المنطقة في هذا الغلاف في اسم الكاتب عبد الحميد بن هدوقة، و عنوان الرواية "غدا يوم جديد"، أما القسم السفلي أو منطقة المعلومات Zone de renseignementفيتمثل في ذلك الشكل التجريدي و اسم دار النشر.

هذا أهم ما يمكن قوله بعد قراءة بصرية موجزة لغلاف النص الروائي " غدا يوم جديد" و أهم الافتراضات التي يمكن رصدها ، و هي قراءة تحاول أن تساهم في تكوين تلك الثقافة البصرية التي تحلل الفعل البصري بكل ما يحمله من موضوعات و رموز و دلائل.

لعل أهم ما يمكن قوله، هو أن هذه الدراسة قد مكنتنا من التأكيد على أن قراءة صورة الغلاف لأي عمل إبداعي مهما كان شكله أو نوعه، لا تستقيم إلا متى حصلنا على جملة سنن و مبادئ ثقافية اجتماعية و استطفية و تقنية و بلاغية و لونية، كما أظهرت هذه الدراسات أن أية قراءة لا تتم سوى في سياق و مقام معينين.

و لربما تكون أهم خلاصة، أوقفتنا الدراسة عليها، هي أن العين في حاجة إلى ديداكتيك بصري يسهم في تحقيق لذة النظر و من ثم لذة القراءة.

الإحالات

[1] Voir Bernard Vaiette : lectures méthodique, EDITION MARKETING PARIS 1995 , P5

[2] 07 Voir Bernard Vaiette : lectures méthodique, EDITION MARKETING PARIS 1995 , P

[3] أنظر: محمد محمود ، مكونات القراءة المنهجية للنصوص، ص42.

[4] Voir BERNARD Genette : Introduction à l'architexe coll poéttique de seuil.PARIS 1979 P89

[5] أنظر: أحمد عبد الفتاح، نحو قراءة منهجية للنص الأدبي، ص64.

[6] فضاءات مستقبلية، مجلة فكرية إبداعية، العدد2، مارس 1996، مطبعة وليلي للنشر، المغرب، ص74

[7] 107 Voir Bernard Vaiette : lectures méthodique, EDITION MARKETING PARIS 1995 , P

[8] أنظر: محمد الهجاجي، التصوير و الخطاب البصري، مطبعة الساحل، المغرب، 1994 ص15

[9] 107 Voir Bernard Vaiette : lectures méthodique, EDITION MARKETING PARIS 1995 , P

[10] الأيقون: هو مصطلح يدل على شيء يجمعه إلى شيء آخر له علاقة المماثلة و المشابهة.

[11] التصوير و الخطاب البصري، محمد الهجابي،ص16

[12] المرجع نفسه، ص48

[13] أنظر: شاكر عبد الحميد، الصورة و الاتصال البصري، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص41

[14] عبد الحميد بن هدوقة: غدا يوم جديد، منشورات الأندلس، الجزائر، 1992

[15] 101 Voir Bernard Vaiette : lectures méthodique, EDITION MARKETING PARIS 1995 , P

[16] 101 Voir Bernard Vaiette : lectures méthodique, EDITION MARKETING PARIS 1995 , P